

*И.Ю. Ларионов***ПРОЛЕГОМНЫ К ФЕНОМЕНОЛОГИИ МУЗЕЯ**

Представленные здесь размышления являются вводными к возможной феноменологии музея. Мы попытаемся наметить основные темы, а также разработать метод, который, с нашей точки зрения, может быть наиболее приемлемым для исследования музея. При этом автор заранее извиняется за то, что, во многом, выражает собственное видение, и цитаты из авторитетных авторов использует в качестве, если можно так выразиться, чужих медалей, помещенных на мундир, возможно, кустарного покроя.

Прежде всего, следует отметить, что здесь мы будем говорить только о предметности музея, а не временности. Дело в том, что – забегая вперед – музей выступает в первую очередь в своей предметности, причем, на первый взгляд, такой, в которой предметности подчинена сама временность. Эту конкретную кажимость мы будем обсуждать здесь, а разговору о собственно временности музея посвятим вторую часть исследования, более пространную.

Далее, необходимо разобраться, в каком смысле в отношении к музею можно говорить о феноменологии.

«Феноменологией» музея, подобно тому, как это слово употребляется, когда говорят, например, о «феноменологии религии», можно назвать исследование того, чем (или как) музей является нам, при условии того, что сущность его при этом не исследуется. Так можно изучать музей как «феномен культуры», общественное учреждение, часть городской инфраструктуры. Известные типологии музея (музеев) находятся на грани классификации его явлений и выяснения тех признаков, принадлежащих каждому из типов, в которых явлена сущность музея как такового.

Такой подход не может устраивать по следующим причинам. Во-первых, не совсем понятно, имеется ли вообще живая сущность музея, или музей является только, если можно так выразиться, «чистым» явлением без сущности. Так, музей может оказаться попыткой скрыть желание совершить что-либо значительное или выразить себя при отсутствии выражаемого (означаемого). Он может также выступить явлением иной сущности (власть, деньги). Пример такого подхода находим, например, у Дж. Ваттимо, который показывает, как музей как ««истина» эстетического опыта поздней современности» преобразуется в рынок, но не потребительских ценностей, а «чистых ценностей обмена», «ярлыков группового признания» [Ваттимо Дж. Прозрачное общество... С.80]. В данном случае, собственно говоря, обсуждаемая исследовательская установка на учет «явлений» и выявление сущности сохраняется, однако на произвольном предположении, что сущность у музея собственная. Кроме того, мы поднимаем здесь феноменологию критикой, что хорошо само по себе, но не входит в цели данного исследования. Но гораздо более серьезным возражением с

нашей стороны может служить то, что, рассматривая пару «явление» – «сущность», мы сводим все к тривиальной оппозиции, в которой сущность музея заранее объявляется чем-то отличным от нас самих.

Следующее утверждение может показаться парадоксальным, однако мы склонны полагать его более точным, нежели рассмотренные выше: смысл феноменологии музея не в том, чтобы рассматривать его непосредственно как явление; феноменология музея зависит от такого исследования пространства, в котором существование человека является, выступает предметным. Т.е. это исследование того, как (по)является музей.

Отметим, что предлагается, все же, не онтология музея. Несмотря на то, что далее возникнет фигура Хайдеггера, речь пойдет не о тех его произведениях, где, по словам того же Дж. Ваттино, художественное творчество рассматривается как «гетеротопическое», т.е. как способность производить миры. Т.е. музей выступает как нечто, противоположное творению. В связи с этим, уже здесь оговоримся, что исследование музея по сути дела можно проводить, не учитывая то, что музей многими связывается с произведениями искусства. Связь, разумеется, есть, но она не столь фундаментальна. Очень удачно эти связь и различие выражены в брошенном вскользь замечании К.-О. Апеля, помещая которое сюда, мы предвосхищаем наш собственный будущий тезис: знаток искусства «вместо того, чтобы предоставить... творению его мир,... направляет его, быстро и безболезненно отделяя «вечные ценности» от реальной действительности жизни, в «воображаемый музей» для «искусства вообще». Тем самым собственно искусство перестает что-либо серьезно значить для человеческой жизни» [Апель К.-О. Две фазы феноменологии... С.28-29].

Определим феноменологические подходы, которые дают основание для дальнейшего исследования в этом направлении. Гуссерлевская феноменология, при всей ее фундаментальности, сохраняет эпистемический взгляд. Представленная именами М. Мерло-Понти и, с известными ограничениями, Э. Левинаса дает, на первый взгляд, надежду на то, что с ее помощью мы раскроем музей феноменологически. То, каким образом человек обнаруживает себя уже находящимся в пространстве (разумеется, не геометрическом), как оно осваивает его и наделяет смыслом своим собственным телом, – именно это должно лежать в основании любой феноменологии пространства. И все же, интимность подобного подхода как раз и мешает не забыть о некоторые специфических чертах именно музея.

Например, классический музей избегает столь важной для М. Мерло-Понти тактильности (вспомним пресловутое указание «руками не трогать»), что, конечно, является кульминацией культуры, но разрушает общение человека и вещи в самой своей основе. Мерло-Понти пишет: «то, что я называю опытом относительно вещи и реальности – и не только реальности-для-зрения или реальности-для-осознания, но абсолютной реальности, – это мое полное со-существование с феноменом, тот момент, когда он во всех отношениях был бы максимально артикулирован, и «данные

различных чувств» были бы направлены на этот единственный полюс, точно так же, как, когда я смотрю в микроскоп, мои визирные линии колеблются вокруг какой-то одной линии. Я никогда не назову визуальную вещь феноменом, которая, как окрашенные поверхности, не предоставляет никакого максимума видимости в различных опытах, которые я имею относительно него...». Данное утверждение высказывается в контексте того, что, при отсутствии одного из восприятий или при его нечеткости «экзистенция не «проецирует перед собой» собственно вещи в качестве «единого акцента». Вместо этого, мы имеем мираж, фантом, нечто непостоянное, признаком чего, как правило, выступает стремление наделить этот фантом статусом вещи, имеющей собственную сущность, смысл, важность [Мерлю-Понти М. Феноменология восприятия... С.407-408]. Скаканное справедливо в отношении критики «наивной феноменологии» музейной вещи, однако существенно сокращает область того, что может быть при исследовании музея открыто.

Основой для дальнейшего разговора выступит версия феноменологии М. Хайдеггера, в которой отчуждение показано как конструктивный интроспективный момент во всем его разнообразии. Важнейшей мыслью для нас выступит следующая: «бытие-в подразумевает... бытийное устройство присутствия и есть экзистенциал. Но тогда тут нельзя думать о наличном бытии телесной вещи (человеческого тела) «в» наличном сущем. Бытие и тем менее означает пространственное «друг-в-друге» наличных вещей... Сущее, которому присуще бытие-в в этом смысле, мы характеризуем как сущее, которое всегда есмь я сам» [§ 12; здесь и далее в сносках на «Бытие и время» М. Хайдеггера для удобства приводятся указания не на страницы соответствующего издания – см. список литературы, – а на параграф самой работы].

Автор данной статьи исходит из утверждения, что музей феноменологически выступает в отношении вещей, наличных в пространстве того, что Хайдеггер называет «бытием-в». Разумеется, обозначение «музей» вводится здесь для определенного, если можно так выразиться, «модуса» указанного отношения, – в аналогии, например, с истолкованием, выступающим модусом понимания. Отличие этого модуса от исходного можно назвать «отстранением». Разумеется, таким образом, используя слово «музей», мы выходим за границы словарного его значения, охватывая также копирование, сохранение, выделение предмета искусства и т.п. Однако феноменологический смысл музея в том, что он выявляет определенное отношение человека и вещи.

Это – отстранение, отворачивание человека от мира. Хайдеггер был столь прозорлив, что нашел, что забота первым своим модусом имеет отсутствие заботы, а понимание – отсутствие понимания. Мы готовы пойти по тому же пути и говорить о первом проявлении отношения к миру или бытия-в-мире как отношении негативном, как бытия-не-в-мире или бытия-

вне-мира. Это отворачивание от непосредственного, обыденного бытия в мире, от вещей как «ближайше данного сущего» (Хайдеггером описано в § 15). Это попытка посредством организации единства вещного пространства преодолеть то, что Хайдеггер называет «разбросанностью бытия-в-мире» [§ 12]. Действительно, никто из нас не живет и не работает в музее. Здесь также следует подчеркнуть то, что музей, все же, что бы о нем не писали традиционные авторы, не является ни результатом, ни способом познания мира или просвещения человека.

С этой позиции можно предложить, например, решение вполне тривиального вопроса: как отличить музейные вещь, пространство от немuseumных. Классическая его формулировка такова: благодаря чему произведение искусства становится произведением искусства. Это происходит не благодаря каким-то определенным свойствам или соотносительности с некоей сущностью (собственной или нет). Смысл в возможности для человека соотносить себя с вещью как негативным собою. Другими словами, можно сказать, что достойный помещения в музей предмет оценивается по количеству затраченного авторского времени. Или говорить о возможности увидеть в нем себя (если, конечно, возникает желание именно видеть, притом что нужно помнить о различии того, как гот или иной человек или та или иная эпоха готовы себя видеть).

Т.е. предлагаемая нами феноменологическая аналитика должна раскрыть, в этом смысле, как бытие музейным предметом, так и бытие его зрителем, причем во взаимосвязи. Иначе говоря, это вопрос о том, как становятся зрителем. Напомним, однако, что «зритель», «зрение» здесь не более чем метафора. Речь должна идти о вещах более фундаментальных. Еще раз вслушаемся в требование «руками не трогать»: смысл его не в том, чтобы смотреть, а непосредственно в том, чтобы не трогать, не касаться, не иметь дела, хотя и сохранять некое отношение.

Попробуем еще раз раскрыть основную мысль статьи на материале § 16 «Бытия и времени». Проговорим еще раз азбучные моменты. Раскрыть бытие-в-мире в его повседневности Хайдеггер намеревается через рассмотрение «озабочения». Озабовавшееся «присутствие» связано с миром через имение подручных средств, что связано с определенной возможностью быть для самого Da-sein. То же самое можно назвать доонтологическим пониманием мира. В нем мир вместо классической предметности выступает как «подручное», а также как «замечное». При этом, вещи выступают вовсе не как «наличное» или «созерцаемое». Однако прямая прагматическая интерпретация этих рассуждений была бы непоследовательной, т.к., по замечанию Хайдеггера, нередко «ближайше подручное сущее может быть найдено в озабочении неприменимым, не налаженным для своего определенного применения», как «неподручное». Более того, оно «может встретиться» «как неподручное, которое как раз не пропало и не неприменимо, а «путается под ногами» озабочения», иными словами «как назойливое».

Хотелось бы отметить, что рассматриваемое озабочение, это вовсе не «забота»: оно непосредственно не даст раскрыться подлинному человеческому бытию. В соответствии с этим, понимание будет любопытством. Будучи просто озабоченным, бытие-в-мире не только обращает свое озабочение, выявляя подручное, но отшатывается, отстраняется, как бы выталкивая из повседневности область вещей, связанных теми же самыми смыслами, что и непосредственно подручное (§ 17), но как нечто чуждое, иное. Используя выражения из § 18, музейная вещь – это та, от имени дела с которой мы отшатываемся, но чему продолжает принадлежать «невозможность-бытия-без».

В этом коренится кажущаяся универсальная ценность музейного предмета (которая метафорически видна в ценности произведения искусства или в универсальности того антропологического образа, который должен быть мною распознан в музейном предмете). Это и мое, и не мое. Отсюда проблемы с собственностью на произведения искусства и с обеспечением к ним доступа. Музей, произведение искусства «принадлежит народу», но они им не распоряжаются. Они также могут быть «собственностью» коллекционера, который тратит внушительную сумму и не всегда может делать с ними что угодно. Изначально имеющее место отшатывание оплачивается вдвойне. Собственность на произведения искусства, на музей – это вторичная, особая, странная собственность. Вторично, человек может утверждать свою субъективность на преодолении первоначального отшатывания, устанавливая особые интимные отношения с музейной вещью, осуществляя заботу о ней – точнее, «псевдозаботу». Особым модусом последней выступает археологическое коллекционирование, к которому мы вернемся позже.

Итак, если использовать иную терминологию, в отшатывании нас от мира осуществляется переход от экзистенциального к категориальному, от практического к эстетическому (берем это слово как более широкое, нежели «теоретическое»), причем переход этот осуществляется на наиболее фундаментальном уровне. Отношение к музейному предмету – это особый интерес, а не жизнь. Феномен музея – это наиболее наглядный (и по сути наиболее богатый) пример такого фундаментального перехода, для постижения которого мы, далее, можем проблематизировать как антропологическую, так и реологическую сторону. Любопытно отметить, что, если (искусственно) разделить в указанном отношении человека и вещь, то предлагаемая онтология в ее содержательной части выступит этикой. Если же продолжать исследование, опираясь на Хайдеггера, то ведущей окажется – по сути – аналитика экзистенциалов «расположения» и «понимания» (§§ 29, 31), а также – в дополнение – значимости мира (§§ 17-18) и повседневного бытия в «падении» (§§ 35-38). Попробуем, однако, продолжить аналитику «отшатывания».

В первую очередь, обратимся к такому его модусу, который можно назвать «собираение». Без этого нельзя до конца понять собственно отчуждение от вещи. Собственно с коллекцией, музеем мы имеем дело, когда собираем и сохраняем то, что было раньше брошено, потеряно. Одним словом, то, от чего ранее отвернулись. Важно повторить, что собираение – это модус отшатывания, т.е. речь идет не о возвращении в повседневность того, что было отброшено или потеряно. Бережно подобранная вещь в музее продолжает оставаться чуждой. Интимность общения с вещью должна быть «санкционирована» или выражена на основании отшатывания-собираения. Интимность, при этом, является порождением особой знаковости или, иначе говоря, идеологии. Оттолкнувшее от себя мир человеческое бытие взывает к идеологии, которая возвращает этот мир в виде особо значимых вещей, которые и мои собственные, и не мои.

Данный модус был проанализирован в отечественной литературе. Т.П. Калугина говорит о «музейном отношении к действительности», которое состоит в человеческом стремлении к присвоению, накоплению, хранению и, в большинстве случаев, демонстрации таких вещей, которые выступают «семиофорами», т.е. носителями смыслов. Переживание таких смыслов связано, в первую очередь, с памятью и воспоминанием [Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры... С.14-15]. Соглашаясь с этими словами, мы, тем не менее, считаем поспешным считать такое – связанное с символизацией стремление – фундаментом музейного отношения к действительности.

Рассмотрим, во-первых, вопрос о памяти и прошлом, т.е. временности. Дело в том, что временность феноменологически появляется в музее как современность. Вовсе не время или его ценность учреждают музей: напротив, он появляется как современное выражение интереса к некому представлению о времени. Первый модус этого – стремление к такой коллекции, которая будет учитывать в своей структуре временность. Например, хронологическое расположение картин. Но она выступит не холодной картиной времен, а как современная коллекция. Это нетрудно понять, вспоминая, что хронологический принцип часто дополняется и даже заменяется географическим. Важно тут другое – такая коллекция будет, фактически, коллекцией коллекций, т.е. сохранением образцов предметов прежнего коллекционирования и сохранения. Это и значит быть «старым». Иначе, но более интересно, то же самое проявляется в модусе археологического коллекционирования, когда вещь первоначально должна быть потеряна, выброшена, испорчена, после чего стать предметом поисков и любопытства, исследования, в результате чего помещена в музей. В обоих рассмотренных случаях необходима поддерживающая целостность идеология.

Помимо того, отшатывание в модусе собираия имеет значение сдачи в архив, «запирания» в музее, превращения сохраняемого в не-современное, ненужное, выцветшее, подлежащее только хранению. Устойчивые разговорные выражения свидетельствуют об этом с исчерпывающей ясностью.

Музейное собирательство всегда имеет этот аспект сохранения устаревшего, неинтересного. Особую остроту он принимает тогда, когда частью коллекции становятся произведения искусства, рассматриваемые как выражение свободного творческого духа. Мертвящее ощущение от музея как искусственной, авторитарно выстроенной предметности прекрасно описано в эссе Поля Валери «Проблема музеев».

Завершить анализ следует связью «отшатывания» с пониманием и непониманием. Одним из важнейших тезисов, которые здесь хотелось бы раскрыть, следующий: мы никогда не знаем, что, собственно, делать с музеем, коллекцией, предметами в них. В частности, это относится и к помещенному в музей произведению искусства, понятность которого в непонятности, т.е., непосредственно, в движении от понимания к непониманию и, как не странно, в обратном направлении. Точнее, ничего в этом странного нет, т.к. в отношении к музейному предмету человек, если несколько вольно воспользоваться термином Хайдеггера, всегда находится в «падении», которое не завершится, в осуществлении понимания, которое никогда не достигает цели. Отсюда же известная чрезмерность музеев, которые непонятны в своей «нечеловеческо-размерности», позволяющей встречаться в музее не столько с повседневностью, сколько с упущенными возможностями, иллюзиями. Музей, в прямом смысле, построен на невозможности пользоваться вещами как повседневными, на их недосказанности, когда человек сам ни за что не поймет, что имеется в виду. Поэтому, наука присутствует в музее как нечто ему более адекватное, нежели искусство, творчество.

Иначе можно сказать, что музею всегда сопутствует тревога о его смысле и надобности. Блестящий, стильный музей, или дельный, эффективный, или совершенно праздный, бессмысленный отличаются несущественно, так как вызывают одну и ту же тревогу о смысле, вкусе или дельности. При всех идеологически обоснованных попытках собрать музей, коллекцию, они, все-таки, не достигают доступной восприятию целостности, и в пробелы закрадывается скука, праздное любопытство и стремление к развлечению.

Отмеченное выше дает основание для анализа своеобразной смертности музея. Вещь, от которой отшатнулись, остается, как мы видели выше, всегда потерянной, оставленной, т.е. той, которая уже пережила, метафорически говоря, конец собственной истории. Поэтому музей, который часто воспринимают как хранилище вечных ценностей, представляет, скорее, собрание умершего и уничтоженного, а также самого уничтожения. Музей не является помойкой, т.к. вещи не выбрасываются, а складываются в музей, остаются в нем навеки, бальзамируются. Существование музея само по себе хрупкое. Музей всегда находится в опасности уничтожения, экспонаты – в опасности потери, пропажи. Может быть, тот, кто уничто-

жает музей, как раз очень хорошо осознает, что делает, а также понимает подлинную ценность произведений искусства.

Существование музея связано, поэтому, с кризисом и, в некотором отношении, всегда есть кризис. По крайней мере, когда говорят о кризисе чего-либо живого (например, «старинных традиций», «повседневности» и т.п.), то это указывает либо на попытку, либо на свершившийся факт его мумификации, музеефикации.

Может показаться, что все, сказанное выше, относится к предметности музея. Однако в силу изначально экзистенциального характера описанных модусов они могут быть рассмотрены также в антропологическом измерении, но с важным дополнением, которое выводит нас на совершенно иную проблематику. Важнейший модус «расположения», по Хайдеггеру, — страх (§ 30). Т.о., если можно так выразиться, с человеческой точки зрения, музей феноменологически явлен в опасении стать вещью, отбросом, в опасности потерять себя, стать заживо мертвым, в опасении замолчать или оказаться тем, за кого говорят другие.

На этом предварительное изложение возможных оснований феноменологии музея можно закончить, т.к. более детальное рассмотрение составит предмет отдельных исследований.

Литература

1. Апель К.-О. Две фазы феноменологии в своем воздействии на философское предпонимание языка и поэзии в настоящее время // Трансформация философии. М., 2001.
2. Валери П. Проблема музеев // Об искусстве. М., 1976.
3. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2002.
4. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001.
5. Левинас Э. Избранное: тотальность и бесконечное. М.-СПб., 2000.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.
7. Рансьер Ж. Анти-эстетический рессентимент // Альманах кафедры этики и эстетики СПбГУ. №1. СПб., 2006.
8. Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2006.
9. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. М., 1993.